

SPIELZEIT 2023.2024

DIE RIESEN VOM BERGE

~~VON~~ LUIGI PIRANDELLO
nach

SCHAUSPIEL

Nº 118

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 08. JUNI 2024

MENSCHEN! MENSCHEN!

ES KOMMEN MENSCHEN!

MILORDINO

DIE RIESEN VOM BERGE

~~von~~ Luigi Pirandello
nach

Aus dem Italienischen von Loek Huisman

Erzählerin / Diamante **Sybill Weiser**

Regisseur / Cotrone **Matze Vogel**

Ilse **Klara Würdemann**

Dramaturg / Die Sgricia **Tom Gerber**

Der Graf **Christian Klischat**

Milordino **Lina Habicht**

Quaqueo **Benjamin Krämer-Jenster**

Cromo **Christian Erdt**

Spizzi **Merlin Brown**

Battaglia **Lena Hilsdorf**

Felix **Felix Kroll**

Inszenierung **Ingo Kerkhof**

Bühne **Hana Ramujkic**

Kostüme **Britta Leonhardt**

Musik **Felix Kroll**

Choreografie **Myriam Lifka**

Licht **Steffen Hilbricht**

Dramaturgie **Wolfgang Behrens**

Regieassistentz Mignon Mangel, Melanie Schulze

Regiehospitantz Hanka Kunert

Kostümassistentz Janine Schwind, Dongjin Park

Inspizienz Gerd Wehmann

Soufflage Regine Schneider

Technische Direktion / Ausstattung & Fertigung Sven Hansen

Technische Direktion / Bühnenbetrieb Robert Klein

Leitung technisch-künstlerische Planung & Produktionserstellung Naomi Mead

Technische Produktionsleitung Anne Bugner, Alexandra Hoh Bühneneinrichtung René Landgraf

Light Operator Mincus Leitung Ton Stephan Cremer Toneinrichtung Marcus Sack

Leitung der Requisite Rebekka Klaucke Requisiteeinrichtung Nina Lewalter, Stefanie Schilz

Chefmaskenbildnerin Katja Illy Maske Michael Müller, Alena Schestag

Leiterin der Kostümabteilung Claudia Christophel Obergewandmeister Jürgen Rauth

Produktionsleitung Kostüm Diana Derenbach Gewandmeisterinnen Damen Claudia Dirkmann,

Nina Schramm, Brigitte Lorenian, Karin Lucas Gewandmeister Herren Walter Legenbauer, Jannik Kurz

Putzmacherei Katrin Juchems Schuhmacherei Theoharis Simeonidis

Rüstmeister Joachim Kutzer Leiter der Statisterie Philipp Appel

Herstellung der Dekorationen & Kostüme Werkstätten des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

Die Inszenierung verwendet u.a. Texte aus dem Hohelied der Liebe, von Euripides, William Shakespeare,

Ranieri de' Calzabigi, Christoph Willibald Gluck, Heinrich Heine, William Archer, Stefano Pirandello,

Antonin Artaud, Richard Schechner, Tim Etchells, Ingo Kerkhof, Martene Boesch sowie vom Ensemble.

**KEINER SAGT
DIE WAHRHEIT,
DER SIE NICHT
ERFUNDEN HAT.**

Cotrone

AUF DER GRENZE VON THEATER UND LEBEN

Text Wolfgang Behrens

Von den vielen rätselhaften Theaterstücken der Weltliteratur sind Luigi Pirandellos »Die Riesen vom Berge« sicherlich eines der rätselhaftesten. Das beginnt schon bei jenen Riesen, die dem Titel seine mythisch-lockende Wucht verleihen, die im Stück aber gar nicht auftreten bzw. erst im dritten Akt aufgetreten wären, den Pirandello jedoch nicht mehr geschrieben hat. Wer diese Riesen sind, bleibt somit offen, auch wenn der Autor während der über Jahre sich hinziehenden Arbeit an dem Stück immer wieder Hinweise dazu gegeben hat. Noch am Morgen vor seinem Tod am 10. Dezember 1936 soll er seinem Sohn Stefano den geplanten Finalakt in großer Ausführlichkeit skizziert haben. Diese Erzählung aus zweiter Hand kann allerdings nicht für sich beanspruchen, die gültige Lösung für den Schluss des Stückes zu liefern, und so bleiben die »Riesen vom Berge« ein faszinierendes Fragment mit vielen losen Enden.

Die Handlungsstruktur des Stückes, so wie es vorliegt, ist im Grunde schnell wiedergegeben. Die »Riesen« schildern das Aufeinandertreffen zweier Gruppen, die eine jeweils sehr eigene Lebens- und Kunstphilosophie verfolgen. Auf der einen Seite stehen die Bewohner der Villa Scalogna, die »Scalognati« (was soviel wie Pechvögel bedeutet), die sich um ihren Meister Cotrone versammelt haben. Sie bilden eine Truppe von Außenseitern, von Verkannten. Nun haben sie sich in der Villa zusammengetan, um am Rande der Gesellschaft eine Art Kommune zu bilden, die sich selbst genügt. Oder, in den Worten Pirandellos aus einem Interview:

»Das sind gescheiterte Künstler, von der Gesellschaft Ausgestoßene, Spinner und gefährliche Irre, die sich selbst ins Exil begeben haben, um sich ein Leben außerhalb der üblichen Regeln aufzubauen.«



Auf Einladung Cotrones stößt zu dieser ersten Gruppe eine heruntergekommene Theatertruppe, in deren Zentrum die Gräfin Ilse steht, eine Schauspielerin, die von der Mission beseelt ist, das Stück eines verstorbenen jungen Dichters aufzuführen. Im Aufeinandertreffen der beiden Gruppen werden die Unterschiede deutlich: Während die Theaterleute noch davon träumen, auf ein großes Publikum eine Wirkung zu erzielen, es zu erheben, es vielleicht sogar zu bessern, sind die Scalognati um Cotrone gar nicht mehr auf ein Publikum bezogen. Sie haben die Kunst in ihr Leben integriert, ihr Leben ist gewissermaßen Kunst geworden bzw. die Kunstausübung wird zum Selbstzweck. Offenbar verfolgt die Einladung Cotrones an die Truppe um Ilse den Zweck, sie von der Richtigkeit und Überlegenheit seines Ansatzes zu überzeugen. Nachdem sich die Gruppen miteinander bekannt gemacht und vor allem die Schauspieler ihre Geschichte erzählt haben, führt Cotrone deshalb im zweiten Teil der »Riesen vom Berge« eine surreales »Arsenal der Erscheinungen« vor, das man als therapeutisch bezeichnen könnte. Die Schauspieltruppe wird in traum- und alptraumartige Sequenzen versetzt, in denen Unerklärliches geschieht. Das Ziel dieser magischen Vorführungen scheint zu sein, die Schauspieler zu sich selbst zu führen



und sie zu authentischen Personen werden zu lassen. Die Therapie ist aber wohl noch nicht von völligem Erfolg gekrönt, denn Ilse lässt sich vorerst nicht von ihrem Vorhaben abbringen, ihr Stück aufführen zu wollen. Im nicht geschriebenen dritten Akt hätte diese Aufführung dann vermutlich stattgefunden, und zwar vor den Riesen vom Berge und ihren Untertanen – die dem ihnen dargebotenen Schauspiel mit Unverständnis begegnet wären. Ob diese Erfahrung Cotrones Therapie abgeschlossen und Ilse die Sinnlosigkeit ihres Unterfangens vor Augen geführt hätte, oder ob Ilse gar – wie es Stefano Pirandello überliefert – bei der Vorstellung vom Publikum umgebracht worden wäre, das alles verbleibt im Bereich der Spekulation.

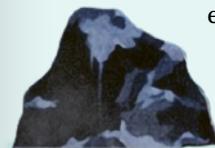
Bemerkenswert immerhin ist, dass ausgerechnet die von Pirandello nicht mehr ausgeführte Situation des dritten Aktes – die Aufführung eines Schauspiels vor einem uneinsichtigen Publikum – den ursprünglichen Anstoß zur Niederschrift der »Riesen vom Berge« gab. Pirandello hatte Mitte der 1920er Jahre selbst eine reisende Theatertruppe gegründet und war mit dieser im Spätherbst 1927 auf Sizilien unterwegs. Nach einer

ersten Station in Palermo wurde die Gruppe in einen kleinen Ort eingeladen, wo Pirandello sein bekanntestes Stück »Sechs Personen suchen einen Autor« zu spielen gedachte. Die Herren des Ortes (sozusagen die Riesen vom Berge) wiederum wollten dafür Sorge tragen, dass Pirandellos Truppe nicht vor einem leerem Saal spielen müsse, und befahlen den Bauern, sich zur Aufführung im Theater einzufinden. Rina Franchetti, eine Schauspielerin Pirandellos, schilderte die Vorkommnisse viele Jahre später:

»Das Publikum bestand aus Bauern, die aus der Umgebung gekommen waren, die Mütze auf dem Kopf, den Umhang um die Schultern und mit Holzschuhen. Das Theater war bis zum letzten Platz gefüllt, natürlich mit armen Schluckern. Die feinen Herren saßen in der Bühnenloge. Als der Vorhang fiel – oder besser nicht fiel, denn in den »Sechs Personen« gibt es keinen Vorhang – da blieben diese armen Teufel wie erstarrt auf ihren Plätzen und rührten sich nicht. Wir mussten hinausgehen und ihnen sagen: »Seht her, es ist aus.« Aber sie rührten sich noch immer nicht, denn nun dachten sie, auch das gehöre noch zum Stück. Dann endlich, ganz allmählich, als sie sahen, dass wirklich gar nichts geschah, sind sie langsam fortgegangen. Ich erinnere mich, dass wir im Morgengrauen aufbrachen, in einer Kutsche mit geschlossenen Vorhängen. Und fast alle diese Bauern hatten sich auf dem Hauptplatz versammelt. Da wurde Picasso [einer der Darsteller] kurz panisch und aufgeregt: »Jetzt schlagen sie uns zu Brei, denn sie glauben, wir hätten uns über sie lustig gemacht.« Denn für solche Leute ein Stück ohne Szenen, ohne Vorhang, ohne Kostüme aufzuführen, das war wirklich eine Provokation. Und wir haben erleichtert aufgeatmet, als wir endlich im Zug saßen.«

Ausgehend von dieser Episode entwickelte Luigi Pirandello die Idee zu den »Riesen vom Berge«, bereits 1928 hatte er einen ersten Handlungsablauf skizziert. Eine »Truppe versprengter Komödianten, genannt die »Truppe der Gräfin« fährt darin durch Italien und führt schließlich ihr Stück während eines Banketts auf, das von »einer Art Riesen, die die Wässer zu zähmen vermögen und die Erde befruchten«, gegeben wird. Die Zuschauer sind jedoch nicht mehr in der Lage, zwischen Darstellung und Wirklichkeit zu unterscheiden und versuchen, in die Handlung einzugreifen. Als die Schauspieler das nicht zulassen,

»zerreißen die Riesen sie wie Puppen«.



Was auf Sizilien geschah und was in der Handlungsskizze (die sich ja vor allem auf den nicht geschriebenen dritten Akt bezieht) aufscheint, sind Situationen, die Pirandello auf besondere Weise umtrieben. Denn eines seiner Hauptthemen war die ständige Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Spiel bzw. der ständige Hinweis auf die Unklarheit des Verlaufs dieser Grenzen. Sollten die Bauern auf Sizilien die »Sechs Personen« tatsächlich für eine Art von Realität gehalten haben, dann könnte Pirandello das als Erfolg werten. Zugleich erhebt sich die Frage, inwieweit es zulässig ist, sich über die Reaktion der Bauern leichtfertig hinwegzusetzen. Sind die Bauern oder sind die Riesen der Handlungsskizze nicht auch ein besonders unverstelltes, ein authentisches Publikum? In diesem Sinne hätte Cotrones Therapie der Theaterleute, sein Versuch, sie auf die Seite der reinen Lebenskünstler zu ziehen, im dritten Akt gipfeln können: Die Reaktion des Riesen-Publikums hätte für die Truppe um Ilse vielleicht eine letzte Albtraum-Sequenz, ein letzter heilsamer Schock sein können und zu ihrer völligen Desillusionierung beigetragen.

Die Verwischung der Ebenen von Realität und Spiel auf dem Theater, der sich Pirandello in vielen seiner Dramen exzessiv gewidmet hat, korrespondiert mit einem anderen Lebensthema des Autors, nämlich der Frage nach der Identität eines Menschen. So wie auf der Bühne immer wieder die authentischen Spieler in den Rollen durchbrechen können und umgekehrt das Authentische der Spieler nur vorgetäuscht sein kann, so bleibt auch im »echten« Leben oft unklar, ob eine Person gerade nur eine Rolle spielt oder gerade sie selbst ist. Oder ob sie dazu gezwungen wird, eine Rolle zu spielen und gar nicht die Möglichkeit hat, sie selbst zu sein. Schon in dem Roman, mit dem Pirandello berühmt wurde, in »Il fu Mattia Pascal« (am treffendsten wohl zu übersetzen mit »Der gewesene Mattia Pascal«), wird dieses Identitätsthema

erstmalig in seiner ganzen Schärfe exponiert. Mattia Pascal führt darin eine ärmliche Existenz, in der er von verschiedenen Menschen seines engsten Umkreises (Frau, Schwiegermutter, Verwalter) zum Verlierer regelrecht gestempelt wird. Es scheint ihm unmöglich, diesen Fremdzuschreibungen zu entkommen und sich einen eigenen Lebensentwurf zu definieren. Bis Mattia Pascal eines Tages, von einer längeren Reise heimwärts fahrend, in der Zeitung die Notiz seines eigenen Todes liest. Er kehrt nun nicht mehr nach Hause zurück und beginnt, sich eine neue Identität aufzubauen, beginnt, ein Anderer zu sein. Doch er erfährt dabei, dass die Zuschreibungen nicht einfach abzuschütteln sind: Er hat sie internalisiert, es sind Selbstzuschreibungen geworden. Und auch eine neue Identität muss über neue Zuschreibungen erlernt werden wie eine Rolle. Eine Antwort auf die Frage, wie eine tatsächlich souverän gewählte, frei definierte Identität aussehen könnte, findet Mattia Pascal nicht.

Das Motiv des Scheiterns eines gelungenen Selbstentwurfs zieht sich durch Pirandellos Schaffen hindurch. Und man muss wohl davon ausgehen, dass er in den »Riesen vom Berge« den Versuch unternommen hat, Menschen zu zeigen, die dieses Scheitern akzeptiert und für sich zu einer gewissermaßen höheren Lebensform umgedeutet haben.

**WIR MUSSTEN HINAUSGEHEN UND IHNEN SAGEN:
»SEHT HER, ES IST AUS.«**



Die Scalognati, die Pechvögel, sind demnach eigentlich Glückspilze, die den Fremdzuschreibungen der Gesellschaft entkommen sind. Gänzlich abwerfen können auch sie ihre Geschichten nicht, und ob sie im Inneren der Zwiebel des Selbsts wirklich auf einen Kern gestoßen sind, sei dahingestellt. Doch sie müssen nicht mehr bestimmten Rollen entsprechen, sondern können ihre Rollen *sein*. Ob Pirandello dieser Lösung selbst Glauben geschenkt hat, muss offen bleiben. Auffällig ist, dass Cotrone Züge des Zauberers Prospero aus Shakespeares »Sturm« trägt, und nicht nur das, Cotrone zitiert Prospero mitunter sogar wörtlich. Damit gehen aber neue Fragen nach dem Status der Villa Scalogna einher:

Ist sie ein realer Ort? Oder auch nur ein in der Realität denkbarer Ort? Oder ist sie nur eine märchenhafte Utopie, eine rein fiktive Insel wie die in Shakespeares »Sturm«? Oder ist die Villa – auch hierfür ließen sich im Text Belege finden – ein Ort außerhalb des Lebens, vielleicht ein Fegefeuer oder sogar ein Totenreich? Ist dieser Ort vielleicht nur auf dem Theater möglich – und Cotrone/Prospero doch nur ein Theaterregisseur?



Spätestens mit der letzten Frage gerät man in einen Strudel, der durchaus Pirandello-typisch ist. Cotrone ist in den »Riesen vom Berge« derjenige, der über das Theater hinweg zu sein glaubt. Gleichzeitig ist er selbst eine Theaterfigur und als solche abhängig vom Theater. Es ergibt sich ein Paradox, wie es ähnlich schon in »Sechs Personen suchen einen Autor« zu finden ist. Dort erhoffen sich sechs gewöhnliche Menschen bei ihrer zufälligen Begegnung mit einer Theatertruppe, über die Fixierung ihrer Personen durch den Autor und Regisseur zu individuellen Schicksalen zu gelangen. Die theatrale Darstellung der realen Schicksale nimmt sich jedoch lächerlich aus – aber gerade um dieses zu zeigen, nimmt Pirandello paradoxerweise den Umweg über das Theater. Um diese selbstbezüglichen Schleifen drehen zu können, muss das Theater natürlich immer auch selbst Gegenstand der Verhandlung und der Darstellung sein. Und Pirandello nutzt hierfür häufig das Spiel im Spiel, das Theater auf dem Theater: In den »Riesen vom Berge« etwa lässt er die Truppe der Gräfin Ausschnitte aus einem Stück spielen, welches ebenfalls aus Pirandellos Feder stammt: »Das Märchen vom vertauschten Sohn«. Wieder kommt es zu einer Vermischung der Ebenen, denn die fiktiven Schauspieler der Gräfin spielen somit das präexistente, reale Stück des Autors Luigi Pirandello.

Gerade durch dieses virtuose Jonglieren mit den verschiedenen Ebenen der Darstellung ist Pirandello für das 20. Jahrhundert ein maßgeblicher Theaterautor geworden. Die Thematisierung des Dargestellten als Dargestelltes, die ständige Entlarvung des Spiels als Spiel ist mittlerweile ein mehr als gängiges Mittel geworden und aus kaum einer Theateraufführung mehr wegzudenken. Auch den Einbruch vermeintlicher Authentizität ins Spiel, wie wir es heute aus zahlreichen Performances kennen, hat Pirandello in seinen Stücken bereits vorgedacht. Der lange Umgang mit diesen Ästhetiken verstellt uns jedoch möglicherweise den Blick auf das Revolutionäre, grundstürzend Andersartige, das den Stücken Pirandellos zu ihrer Zeit innewohnte. Es wäre ein vermessener Anspruch, dieses Revolutionäre wiederherzustellen zu wollen. Allerdings kann man 100 Jahre Theatergeschichte auch nicht ungeschehen machen, und es stellt sich für Theaterschaffende, die sich heute mit Pirandello auseinandersetzen, die Aufgabe, sich auch diesen

veränderten Rezeptionsgegebenheiten zu stellen. Für Ingo Kerkhofs Neuinszenierung bedeutet das, dass Pirandellos Spiel mit den verschiedenen Ebenen weitergetrieben wird – auch mit Hilfe von Theatermitteln, die sich erst nach Pirandellos Tod herausgebildet haben. Dabei haben auch einige Fremdtexte, die sich mit dem Theaterspiel im Allgemeinen beschäftigen, Eingang in den Originaltext gefunden. Nicht zuletzt aber sollte auch das Maskenspiel des Autors selbst, also das Maskenspiel Luigi Pirandellos, aufgenommen und aktualisiert werden. »Geopfert« wurde hierfür das Stück im Stück, also »Das Märchen vom vertauschten Sohn«. Stattdessen spielen die Schauspieler der Truppe der Gräfin (die natürlich auch Schauspieler des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden sind) eine Bearbeitung der »Alkestis« des Euripides, die Ingo Kerkhof seinerseits vor einem Vierteljahrhundert in Berlin inszeniert hat. Bezüge von der »Alkestis« zu den »Riesen vom Berge« lassen sich leicht herstellen. So ist die titelgebende Figur der Alkestis ein Prototyp fremdbestimmten Lebens: Admetos, der König von Pherai, kann dank eines Handels mit dem Gott Apoll seinen Tod auf schieben, indem jemand Anderes ihn auf sich nimmt. Ausgerechnet Alkestis, die Frau des Admetos, wird für dieses Schicksal ausersehen. Sie wird jedoch von Herakles aus dem Totenreich zurückgeholt, darf aber nicht mehr sprechen. Die SchauspielerIn Ilse bei Pirandello ist mit Alkestis wesensverwandt – auch sie bringt ein Opfer, indem sie ihr Leben in hingebungsvoller Ausschließlichkeit dem Werk eines verstorbenen jungen Dichters und Liebhabers widmet. Vor allem aber sieht auch sie sich der Gefahr des Verstummens ausgesetzt, denn Cotrone möchte ihr ihren Wirkungskreis, ihre Kunst nehmen, um sie in seine »authentischere« Welt (sein Totenreich?) zu locken.

Die »Riesen vom Berge« sind ein Rätsel, für das es kein Lösungsbuch gibt. Dass eine Aufführung immer nur eine Möglichkeit der Erfüllung eines Textes ist, ist eine Binse, aber für Pirandellos »Riesen« gilt sie in besonderem Maß. Wahrscheinlich gibt es nur eine Grundvoraussetzung, die man mitbringen sollte, wenn man sich mit den »Riesen vom Berge« beschäftigt, egal ob man sie liest, sieht oder spielt:



**MAN SOLLTE LUST
AUF THEATER HABEN.
UND AUF LEBEN.
UND AUF DIE GRENZE
DAZWISCHEN.**

**WIR SIND HIER AN
DEN GRENZEN DES
LEBENS. WENN
ICH ES WILL,**

**VERFLIESSEN DIESE
GRENZEN UND DAS
UNSICHTBARE
DRINGT HEREIN.**

DIE FORMLOSE AHNUNG

Text Peter Brook

Wenn ich an einem Stück zu arbeiten beginne, gehe ich von einer formlosen, dunklen Ahnung aus, die wie ein Geruch, eine Farbe, ein Schatten ist. Das ist die Grundlage meiner Arbeit, meine Rolle – bei jedem Stück, das ich mache, beginnt so meine Vorbereitung auf die Probenarbeit. Es gibt eine formlose Ahnung, die mich mit dem Stück verbindet. Ich bin davon überzeugt, dass dieses Stück heute gemacht werden muss, und ohne diese Überzeugung geht es nicht. Ich habe keine Technik. Wenn ich an einem Wettbewerb teilnehmen müsste und aufgefordert wäre, eine vorgegebene Szene auf die Bühne zu stellen, wüsste ich nicht, wo ich beginnen sollte.

Ich könnte zwar eine Art synthetischer Technik und ein paar Ideen produzieren, die auf meinen Regieerfahrungen aufbauen, aber dies würde nicht viel taugen. Wenn ich ein Stück mache, habe ich keine Struktur, an die ich mich halten könnte, weil ich bei meiner Arbeit von jenem ungliederten, ungeformten Gefühl ausgehe; und damit beginnt meine Vorbereitung.

Vorbereiten heißt, auf diese formlose Vorstellung zuzugehen.

Ich beginne, ein Bühnenbild zu entwerfen, es zu zerstören, es wieder herzustellen, es wieder zu zerstören, es auszuarbeiten.

**ES GIBT
EINE
FORMLOSE
AHNUNG,
DIE MICH
MIT DEM
STÜCK
VERBINDET.**

**WENN ICH EIN STÜCK MACHE,
HABE ICH KEINE STRUKTUR,
AN DIE ICH MICH HALTEN KÖNNTE.**

Was für Kostüme? Welche Farben? Sie alle zusammen bilden die Sprache, die jene Ahnung etwas konkreter werden lässt. Bis daraus allmählich eine Form entsteht, eine Form, die zwar abgewandelt und erprobt werden muss, aber doch immerhin eine Form, die nun sichtbar wird. Keine geschlossene Form, weil es nur das Bühnenbild ist, und ich sage »nur das Bühnenbild«, weil das Bühnenbild nur die Basis, die Plattform ist. Dann beginnt die Arbeit mit den Schauspielern.

Die Probenarbeit sollte ein Klima schaffen, in dem die Schauspieler sich so frei fühlen, alles, worüber sie verfügen, hervorzubringen und zum Stück beizusteuern. Deshalb ist im Anfangsstadium der Probenarbeit auch alles offen, und ich schreibe überhaupt nichts vor. Das ist in gewissem Sinn der Technik diametral entgegengesetzt, die darin besteht, dass der Regisseur am ersten Tag darüber spricht, worum es bei dem Stück geht und auf welche Weise er sich ihm nähern will. Vor Jahren bin ich auch so herangegangen, aber mit der Zeit habe ich herausgefunden, dass es ein ganz schlechter Anfang ist.

Jetzt fangen wir mit Körperübungen, mit einer Party, mit irgend etwas an, nur nicht mit Ideen. Bei manchen Stücken habe ich durch drei Viertel der Probenzeit die Schauspieler und auch mich selbst ermuntert – das Ganze verläuft zweigleisig –, bis zum Äußersten zu gehen. Es herrschte eine derart barocke Überfülle an Einfällen, dass jemand, der uns nach drei Vierteln der Probenarbeit gesehen hätte, annehmen musste, das Stück würde durch ein Übermaß von sogenannten Regieeinfällen überwuchert und zerstört. Ich ermunterte andere, alles zu produzieren, Gutes wie Schlechtes.

Ich zensierte nichts und niemanden, nicht einmal mich selbst.

ICH ZENSIERTE NICHTS UND NIEMANDEN, NICHT EINMAL MICH SELBST.

Ich sagte einfach: »Warum machst du das nicht?«, und dann kamen Gags, dann kamen Albernheiten. Das machte nichts, diente doch alles allein dem Ziel, daraus soviel Material wie möglich zu gewinnen, so dass das Ganze allmählich formbar würde. Nach welchen Kriterien? Nun, sie konnten, entsprechend dieser formlosen Ahnung gestaltet werden.

Die formlose Ahnung beginnt dadurch Gestalt anzunehmen, indem sie auf die Masse des Materials trifft und sich als dominierender Faktor bemerkbar macht, so dass bestimmte Einfälle wegfallen. Der Regisseur provoziert den Schauspieler unaufhörlich, stimuliert ihn, stellt Fragen und schafft eine Atmosphäre, in der der Schauspieler graben, sondieren und forschen kann. Indem er das tut, durchforscht er, allein und zusammen mit den anderen, das ganze Gefüge des Stückes. Und während er das tut, tauchen Formen auf, die erkennbar werden, und während der letzten Stadien der Probenzeit dringt die Arbeit des Schauspielers in einen dunklen Bereich vor, der das verborgene Leben des Stückes ist, und erhellt ihn; und in dem Maße, wie der verborgene Bereich des Stückes vom Schauspieler erhellt wird, wird der Regisseur in die Lage versetzt, die Kluft zwischen den Vorstellungen des Schauspielers und dem Stück selbst zu sehen.

In dieser letzten Phase streicht der Regisseur alles, was äußerlich ist, was lediglich zum Schauspieler und nicht zur intuitiven Verbindung des Schauspielers mit dem Stück gehört. Der Regisseur ist aufgrund seiner vorangegangenen Arbeit, seiner Rolle und aufgrund der Ahnung, die ihn leitet, eher in der Lage zu sagen, was zum Stück und was zu diesem Überbau aus wertlosem Zeug gehört, das jeder mitbringt.

Man hat Vorschläge gemacht, hier ein bisschen Aktion und dort irgend etwas Klärendes entwickelt. Das alles verschwindet, und was übrigbleibt, ist eine organische Form. Denn die Form ist keine Vorstellung, die einem Stück übergestülpt wird, sie ist das erhellte Stück, das erhellte Stück ist die Form. Wenn also die Ergebnisse organisch und einheitlich wirken, dann nicht deshalb, weil eine einheitliche Konzeption gefunden und dem Stück zu Anfang übergestülpt wurde.

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Künstlerische Leitung Juliane Postberg (Oper), Wolfgang Behrens (Schauspiel),
Albert Horne (Koordinierende Musikalische Leitung), Bruno Heynderickx (Tanz),
Dirk Schirdewahn (JUST), Jack Kurfess (Geschäftsführender Koordinator)
Spielzeit 2023 . 2024 Heft 118
Schauspiel Die Riesen vom Berge
Premiere 08. Juni 2024
Redaktion Wolfgang Behrens
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

LITERATUR

Peter Brook: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946 – 1987*,
übers. von Gretchen Meier-Müller, Ingrid Wewerka und Eric Peter Germain, Berlin 1989.

Der Text von Wolfgang Behrens ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.
Darin wird zitiert aus:

Claudio Vicentini: Pirandello. Il disagio di teatro, Venedig 1993,
übers. von Michael Rössner für das Programmheft »Die Riesen vom Berge«,
Salzburger Festspiele 1994.

Luigi Pirandello: *Die Riesen vom Berge. Die Mythen und andere späte Stücke*,
hrsg. von Michael Rössner, Berlin 1997.

BILDER

Modellfotos Hana Ramujkic

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind nicht gestattet.

**HABEN DENN DIE RIESEN
DA OBEN KEIN THEATER?**

SPITZ

NICHTS MEHR ERKLÄREN MÜSSEN.

DAVON LEBEN WIR HIER.

COTRONE